

Treball de fi de grau

Títol

**Estudio de los personajes LGBTI
en la ficción seriada norteamericana:
el caso de Sense8**

Autor/a

Oscar Padilla Espinosa

Tutor/a

Núria García Muñoz

Grau

Periodisme

Data

01/06/2018

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau: Estudio de los personajes LGBTI en la ficción seriada norteamericana: el caso de Sense8

Autor/a: Oscar Padilla Espinosa

Tutor/a: Núria García Muñoz

Any: 2018

Titulació: Periodisme

Paraules clau (mínim 3)

Català: Fcció seriada, Sense8, LGBTI, estereotips.

Castellà: Ficción seriada, Sense8, LGBTI, estereotipos.

Anglès: Serial fiction, Sense8, LGBTI, stereotypes.

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: La recerca s'enfoca en l'anàlisi dels personatges LGBTI de la ficció nord-americana Sense8. Entre els objectius principals destaca la identificació dels estereotips sexuals no convencionals en el context de la ficció seriada. L'estudi es realitza a partir de l'anàlisi de contingut, per explorar la representació i imatge de dita col·lectiva en aspectes com l'orientació sexual, l'entorn familiar i social, el rol dels personatges en les trames, l'ocupació i estatus laboral, entre d'altres. Les troballes permetran conèixer la possible ruptura de produccions en relació als arquetips representats en els nous relats audiovisuals.

Castellà: La investigación se centra en el análisis de los personajes LGBTI de la ficción norteamericana Sense8. Entre los objetivos principales destaca la identificación de los estereotipos sexuales no convencionales en el contexto de la ficción seriada. El estudio se realiza a partir del análisis de contenido, para explorar la representación e imagen de dicho colectivo en aspectos como la orientación sexual, el entorno familiar y social, el rol de los personajes en las tramas, la ocupación y estatus laboral, entre otras. Los hallazgos permitirán conocer la posible ruptura de producciones en relación a los arquetipos representados en los nuevos relatos audiovisuales.

Anglès: The research focuses on the analysis of the LGBTI characters of the American fiction Sense8. Among the main objectives highlights the identification of unconventional sexual stereotypes in the context of serial fiction. The study is carried out from content analysis, to explore the representation and image of said group in aspects such as sexual orientation, family and social environment, the role of characters in the plots, occupation and work status, among others. The findings will allow us to know the possible rupture of productions in relation to the archetypes represented in the new audiovisual stories.

*A Núria, por la implicación y el
aprendizaje, pero sobre todo por la
motivación y la confianza.*

A mis amigas, así, en femenino.

A mi familia, Noa y Gala.

*Y a mi padre, que estaría
orgulloso de todo esto.*

*A todos los que creen en mí
cuando ni yo mismo lo hago.*

Gracias.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN2
2. OBJETO DE ESTUDIO4
3. MARCO TEÓRICO6
3.1. Introducción6
3.2. La ficción en el imaginario social7
3.3. Aproximación teórica a los estereotipos de género en la ficción televisiva11
3.4. Representación de la homosexualidad en la ficción seriada17
3.5. Representación de la transexualidad en la ficción seriada22
4. METODOLOGÍA25
4.1. Técnica25
4.2. Muestra31
4.3. Hipótesis34
5. RESULTADOS34
6. CONCLUSIONES44
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS49

1) INTRODUCCIÓN

La ficción seriada suele representar la conducta no heterosexual de dos formas diferentes; como elemento secundario o como elemento central de la trama otorgando a sus personajes principales una identidad sexual LGBTI¹. Esta investigación se centrará en el análisis de *Sense8*, un producto audiovisual que englobaríamos en esa segunda categoría y que nos servirá para estudiar la unión entre géneros programáticos, cultura, género y sexualidad. Conceptos que adquieren especial relevancia si se conectan a la concepción de los discursos dominantes y globalmente aceptados en torno al colectivo citado.

El ámbito de la ficción seriada actual se enfrenta al fenómeno de las plataformas en *streaming* con la aparición de multitud de productos que, como *Sense8*, aprovechan las fisuras propias de este escenario para deconstruir los discursos arquetípicos propios del contenido audiovisual. Nuestra investigación analizará la representación del colectivo LGBTI en el serial para comprobar si las ficciones del Siglo XXI construyen a sus personajes a través de una visión diversificada, o de componentes pedagógicos que permitan la transformación progresiva del imaginario colectivo.

El estudio parte de un escenario audiovisual en el que no se considera hábito de producción ceder papeles protagónicos a personajes no heterosexuales. No obstante, en *Sense8* encontramos a dos personajes LGBTI representados entre el elenco principal del serial. Conocer de qué forma se retratan los sujetos en ficción a través de este tipo de relatos, puede ayudar a comprender en qué medida aquello que consumimos revierte en el cómo comprendemos la realidad.

Los contenidos mediáticos siempre se han considerado fuentes primarias de información. A través de su influencia y persuasión, infieren en la mentalidad del colectivo dando coherencia a un discurso hegemónico legitimado por el poder que como sociedad hemos otorgado a dichos agentes (Franklin, 2015). De lo anterior se deriva el estudio del impacto cultural de la ficción en el desarrollo de la identidad y las ideas creadas sobre género y sexualidad. El

¹ Comunidad de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales.

valor sociológico de la investigación liga directamente con la construcción de la identidad sexual y de género que realizamos a través de las mercancías programáticas, en contraposición de un discurso mayoritario impuesto desde los diferentes medios audiovisuales de manera tradicional.

Cuando hablamos de una minoría como el colectivo que aquí nos ocupa, las ficciones adquieren importancia por la difusión de estereotipos. Estos ayudan a conformar el imaginario social y la forma en que comprendemos aquellas experiencias menos visibles. Sin embargo, no es rutinaria la aparición de exámenes sobre este tipo de personajes en la ficción, sobre su proyección e impacto en el escenario social.

La ficción es importante en todos los constructos sociales dado que es el género dominante y como bien decíamos, su consumo modula las representaciones sociales. Esta investigación tiene como objeto de estudio el análisis de los personajes de una serie de ficción norteamericana que incorpora distintos retratos del colectivo LGBTI. Su análisis nos aproximará a la existencia o no de cambios en los patrones de representación. Estos últimos podrían evolucionar en paralelo a la visión que nuestra sociedad tiene del colectivo de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales.

El proyecto nace en el seno apreciativo de un espacio en el que cada vez circulan más ficciones gracias a la proliferación de plataformas y TDT del género Ficción, y de dispositivos de consumo. Esta situación puede provocar que los géneros programáticos se adapten y cambien sus modelos de representación. Sin embargo, esas alteraciones pueden implicar o no la eliminación o transformación de estereotipos, situando en ese escenario al presente trabajo. En la construcción de esos arquetipos no solo se ven implicados los modelos tradicionales, también aquellas ficciones seriadas dónde los protagonistas se manifiestan como miembros del colectivo LGBTI. Esto acarrea el no comprometerse con conductas heterosexuales, y por tanto, esa presencia infiere nuevas formas de crear tópicos y enfrentarse también a un modelo hegemónico aposentado en los contenidos audiovisuales.

Las series de ficción se consideran reflejo de la realidad social y son un instrumento de configuración del imaginario colectivo, de aquellas

representaciones comunes que suelen trabajar a través de simplificaciones. Esto afecta sobre todo a aquellos receptores que entienden la experiencia de ciertas comunidades únicamente a través de los géneros programáticos, y por esta circunstancia en particular, es urgente estudiar la representación que se vierte desde la ficción de aquellos grupos considerados minoritarios. La visibilidad, por tanto, implica existencia pero también puede implicar una construcción de base negativa o positiva, divulgativa e intencionada de esos estereotipos que tanto impacto tienen en el contexto social.

Investigar la ficción en tanto que herramienta de funcionalidad social, sin la que el imaginario social cojea, fundamenta nuestro objeto de estudio. Más aún cuando nos encontramos en un escenario en el que las plataformas en *streaming* permiten un visionado diversificado, a la carta y muy numeroso. Esto podría permitir prescribir al género de ficción con ramificaciones positivas, alejadas de imágenes nocivas que han afectado a nuestro objeto de estudio durante prácticamente toda la historia mediática.

La motivación de la realización de este estudio implica conocer la representación de la identidad sexual en un serial como *Sense8*, que aparentemente pretende mostrar nuevos estereotipos en cuestión de género.

2) OBJETO DE ESTUDIO

Nuestra investigación versa sobre el retrato del colectivo LGBTI en la ficción seriada a través del estudio de caso del serial *Sense8*. Se ha considerado a dicha serie por la excepcionalidad en sus representaciones, en las que encontramos personajes principales con identidades sexuales y de género poco habituales en el ámbito audiovisual.

Sense8 es una ficción producida y difundida a través de la plataforma Netflix y dirigida por las hermanas Wachowski. Los criterios que justifican su elección son múltiples. En primer lugar, es una serie emitida únicamente a través de una plataforma en *streaming* y producida por la misma. Además, en *Sense8* hay una gran exposición del colectivo *queer*. Se representa la homosexualidad a través de los personajes Lito Rodríguez y Alfonso Herrera, que mantienen una relación gay. También se produce esto último con Amanita Caplan, personaje

que mantiene una relación lésbica con Nomi Marks, mujer transexual. Se considerarán también al resto de personajes principales y secundarios con características normativas. Englobar en el análisis a personajes heterosexuales y no heterosexuales posibilitará una observación más completa, entendiendo de qué forma se modulan ambas identidades sexuales.

La ficción de las hermanas Wachowski permitirá mostrar si existen alternativas a los estereotipos más utilizados en relación a la orientación e identidad sexual de las producciones norteamericanas. De hecho, el que podamos tildar a priori de transgresoras a ciertas ficciones como la que aquí investigaremos, podría ser indicativo de que los mecanismos de las producciones audiovisuales giran en torno al arquetipo heterosexual establecido como eje de normalidad y rutina de producción.

Sense8 presenta una trama diversa que cuenta con 8 protagonistas con distintas conductas sexuales presentadas también en diferentes contextos socioculturales y políticos. Estos personajes nos autorizarán en la confección de analogías o despuntes entre representaciones heterosexuales y no heterosexuales.

Para el análisis se usarán las variables surgidas tras una exploración detallada de corrientes teóricas actuales sobre ficción norteamericana. Se escogerán las categorías más apropiadas y que tengan en cuenta aquellas publicaciones actualizadas sobre la temática del trabajo, dando prioridad a las investigaciones sobre género u orientación sexual. Se incluirán rasgos relativos a la identidad del personaje, su relación con el entorno familiar, su perfil socioeconómico o la forma en que comprende su identidad sexual. A través de los resultados se podrá determinar si el modelo de representación de *Sense8* muestra una nueva modalidad estereotípica en cuanto a género e identidad sexual, o por el contrario, su aparente intención transformadora no consigue romper con los ejes heterosexuales de la ficción norteamericana.

Nuestro objeto de estudio posibilitará comprobar si las producciones actuales refuerzan el discurso heterosexual arquetípico, o a la inversa, existen discursos que muestran una representación alternativa, con una mirada *queer* en la que la visibilidad del género y la sexualidad diversificada se integran en el relato.

3) MARCO TEÓRICO

3.1. Introducción

La aparición y distribución de ficciones como *Sense8*, *Orange Is The New Black* o *Transparent* han posibilitado la representación no normativa del sexo y la identidad de género. La tendencia de los contenidos programáticos actuales permite mostrar la dicotomía entre los hábitos en la creación de los personajes y las reformulaciones que nos proponen producciones como la que aquí nos ocupa. Si en los últimos años ya era posible encontrarse a personajes que se alejaban de estereotipos en sus tramas de forma secundaria, en *Sense8* se presentan a personajes del colectivo LGBTI expresados de forma protagónica.

Según datos de la organización GLAAD (*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*), en su reporte anual sobre la inclusión LGBTQ en la televisión, se especifica que los personajes regulares en ficciones seriadas son del 4,8% frente al 95,4% de personajes heterosexuales. Dentro del porcentaje homosexual, el 46% son personajes homosexuales masculinos frente a un 20% de personajes homosexuales femeninos (GLAAD 2016-2017, p. 9)². Los datos muestran claras diferencias cuantitativas entre la presencia heterosexual y la no heterosexual en la ficción norteamericana, incluso entre personajes gays y lesbianas respecto al resto de colectivo, que representan únicamente un 14% dentro de ese 4,8% del total de personajes seriados.

Las series que incluyen personajes principales homosexuales promueven la ruptura del rol tradicional de hombre o mujer (cisgénero³), que protagoniza un serial. Según Aguado (2017), la representación en ficciones seriadas de personajes normativos invisibiliza o estereotipa a cualquiera que no encaje en la categoría de “hombre anglosajón, blanco, heterosexual, independiente, en edad productiva y de clase media/alta” (Aguado, 2017, p. 41). El sistema heteropatriarcal necesita de los medios de comunicación como “tecnologías de género” para continuar consolidándose (Aguado, 2016). Sin embargo, la

² GLAAD (2016). Where We Are on TV Report. En línea: http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf (Consultado 3/02/2018)

³ El término cisgénero engloba aquellas personas cuya identidad de género coincide con su género biológico.

ruptura con el rol tradicional podría suponer algo peligroso, tal y como apunta Menéndez: “Es cierto que una serie de ficción no necesita responder a la realidad, pero tampoco necesita convertirse en recurso fácil para ridiculizar o denigrar” (Menéndez, 2008, p.68). Esta última premisa es la que adquiere más importancia en temática homosexual por la tendencia audiovisual de estereotipar y simplificar al máximo a los personajes del colectivo LGBTI.

Si en ficciones seriadas, como se explicará más adelante, existen ciertas tendencias hacia la inclusión de personajes no estereotipados convencionalmente, también existen corrientes respecto a la audiencia. Podríamos hablar en la actualidad de una tendencia de los espectadores hacia la visualización de contenidos con personajes que exploren la sexualidad no normativa (Platero, 2015). Esto dejaría atrás la concepción de que el público visiona únicamente aquello con lo que se siente identificado, y que ha tenido como consecuencia la representación estereotipada de los personajes en las ficciones. Tal y como afirma Platero, esa concepción, quizás anticuada, propiciaría el que las producciones abordasen a los personajes LGBTI de forma secundaria, repetitiva y estereotipada.

3.2. La ficción en el imaginario social

Pese a que los estereotipos vertebran la narración audiovisual, adquiere significado lo que apunta Peña sobre el estereotipo y la forma en que percibimos e interpretamos la realidad: “En su vertiente negativa, los investigadores vinculan el estereotipo al prejuicio y las tensiones entre grupos sociales. En su vertiente positiva, lo colocan en el centro de la reflexión sobre la identidad social” (Peña, 2013, p. 9). En ficciones seriadas la vertiente negativa parece sobreponerse a la positiva por su gran poder socializador. Perpetuar, estandarizar y reiterar una representación con connotaciones negativas (Galán, 2006), modela también la forma en la que viven ciertos colectivos. En esta investigación, lejos de querer proponer una definición de lo que es un estereotipo, se intenta entender la relación entre los símbolos que se desprenden de las ficciones seriadas y el impacto de estos en el imaginario colectivo.

Los medios de comunicación y los productos que surgen en el seno del audiovisual adquieren valor en tanto que se les ha dado la potestad de reforzar o empeorar la omnipresencia de la normatividad en esferas de poder. Se podría determinar, por tanto, la autoridad para configurar la hegemonía social del mundo audiovisual (Aguado, 2017). Los medios acaban estableciendo los modelos de superioridad social afectando directamente a colectivos minoritarios como el colectivo LGBTI (Collins, 2009). La idea de que una ficción seriada incide en el imaginario social viene dada porque como sociedad comprendemos a través de todo ello la forma en que se representan hombre y mujer (Aguado, 2017). Desplazamos lo que visualizamos, lo configuramos de nuevo en nuestro imaginario como símbolos y hechos, y en consecuencia, derribamos la barrera entre realidad y ficción. Los distintos géneros programáticos son esenciales en las representaciones porque son los encargados de perpetuar creencias, estereotipos o valores a la audiencia (Gerbner, 2002).

El poder de las ficciones seriadas en tanto que producto audiovisual reside en el simbolismo, en el reconocimiento y el reflejo identitario que hacemos como comunidad. García (2013) destaca ese gran poder de los media y sus efectos: “Los medios de comunicación son, por excelencia, los conductores de los estereotipos sociales y de los imaginarios colectivos ya constituidos en la sociedad, pero reconstruidos en la información que transmiten, amplificados, y por ello, preformativos” (García, 2013, p. 33). Paradas también habla de la potestad de los medios y cómo el individuo se sitúa en lo que visiona: “Los medios de comunicación de masas determinan la percepción del mundo de los individuos más allá de su experiencia personal y cómo se sitúan éstos en sí mismos en su entorno” (Paradas, 2017, pp. 6-7).

Para Franklin (2015), esos estereotipos se forman porque hasta el momento los personajes del colectivo LGBTI parecen surgir en la ficción seriada para equilibrar la balanza de la heterosexualidad. Por este último motivo los personajes *queer* siempre son fáciles de reconocer. Las mismas producciones suelen enfatizar las diferencias respecto a otros miembros de la trama, produciéndose entonces un distanciamiento de la realidad. Ese énfasis – enraizado como hábito de producción de manera general– puede llegar a

generar estereotipos. Más aún cuando los caracteres del colectivo en la trama surgen únicamente para reforzar las diferencias entre la heterosexualidad y el colectivo LGBTI.

Ficción y televisión se consideran el vehículo más poderoso para producir el discurso dominante en cuanto a género y sexualidad. Ese discurso se vertebra en una premisa esencial: divulgar contenido genérico para el mayor público posible (Franklin, 2015). Cuando se introducen transformaciones y cambios en los hábitos de producción se producen paralelamente en el imaginario social. Para Franklin:

El contenido televisivo sí cambia. [...] cualquier nuevo contenido empieza a capitalizarse hasta que la gran inundación producida en las ondas se convierte en la nueva convención. Estas alteraciones se vuelven estables en televisión, y es entonces cuando esa estabilidad influye en la audiencia. (Franklin, 2015, p. 10)

Cuando Netflix estrenó la ficción seriada *Orange Is The New Black* (el 11 de julio de 2013), ésta se convirtió en objeto de estudio debido al revulsivo que suponía plasmar y dar visibilidad a muchas de las sombras que el patriarcado había mantenido en silencio. En la serie se reconfiguraban sexualidades, etnias o incluso el papel de la mujer en la cárcel (Aguado, 2017). El hecho de que un producto audiovisual dirigido al gran público replantease esas jerarquías que antes mencionábamos, fundamenta la influencia de nuestro objeto de estudio en la sociedad y en la representación real que hacemos del ente humano.

Series como *OITNB*, *How to get away with murder*, *American Horror Story* o *Sense8* son, según Aguado y Martínez (2016), muestras de que existe en la actualidad la tendencia hacia una representación más inclusiva, alejada de la hegemonía heterosexual rutinaria en las producciones seriadas. Esto se traduce en un distanciamiento de las imágenes simplificadas y estereotipadas, así como en la ruptura con los tabús que existían en las narraciones de toda ficción seriada (Aguado, 2016). El patriarcado ha propiciado que actualmente la voluntad inclusiva de las ficciones visibilicen, pero también representen a sus personajes desde la otra cara del prisma, alejándose de estereotipos

negativos, y como decíamos, reconfigurando todo un simbolismo estrechamente implantado en el escenario social.

El hecho de que los medios de comunicación sean parte inherente en la formación del individuo provoca que la audiencia adquiera o no esa visión estereotipada y prejuiciosa de la realidad. Chávez y Llamas apuntan lo siguiente: “[...] puesto que la audiencia, cada vez más solitaria, decide visualizar estos productos [cine y televisión] –en la mayoría de ocasiones- de manera individual, afianzando una transmisión más directa de roles equivocados” (Chávez y Llamas, 2012, p. 1260). Y respecto a esa soledad mencionada, cabe destacar la incursión de las plataformas en *streaming* y los contenidos a la carta. La premisa anterior podría quedar caduca si a la tendencia exponencial inclusiva que mencionábamos se le une una gran audiencia que decida libremente consumir ficciones más inclusivas.

La televisión constituye un elemento fundamental en la cultura y en la construcción que hacemos de la realidad. La importancia de la representación del colectivo en televisión y ficción seriada de cualquier tipo, es la deconstrucción de las normas que consiguen este tipo de figuraciones (Fellner, 2017). Son lo que Fellner llama políticas *queer* de televisión. En el proceso de admisibilidad de la sexualidad se derriban esas reglas implícitas o explícitas que conforman la realidad y en las que participa un artefacto como lo son las ficciones seriadas. Series como *Orange is the new black* o *Transparent* “participan en los discursos sociales sobre sexo, género, sexualidad, contribuyendo en sus codificaciones y normalizando de las mismas formas que la heteronormatividad y la cisnormatividad” (Fellner, 2017, p. 3). En *OITNB* el personaje de Laverne Cox, una mujer negra transgénero que además participa en la trama principal, puede llegar a tener una tremenda relevancia en el panorama *queer* teniendo en cuenta la deconstrucción que mencionábamos.

La ficción seriada escogida en este estudio se ha considerado un fenómeno porque podría ser la primera producción en que se produce algo que Paradas resume de la siguiente forma:

A lo largo de *Sense8* los ocho protagonistas van superando los clichés [...] Para profundizar en sus propias realidades, pasando de la parte al todo, es decir, las grandes construcciones, los clichés, con los que el espectador se sentía identificado, van dando lugar a las realidades de los protagonistas, la aceptación de las mismas o por el contrario la sublevación hacia lo que marcan las normas sociales del género, suponiendo una subversión del género aceptado. (Paradas, 2017, pp. 6-7)

Conectando, por tanto, con la necesidad de construir un discurso funcional con consecuencias intencionadas en la mente de la audiencia por parte de algunas ficciones.

Por último, cabe destacar que en el espacio televisivo se hallan diferencias entre el propio colectivo. Gays, lesbianas y personajes transexuales parecen tener su cuota en pantalla –aunque los datos del GLAAD avalan que quedan lejos de ser igualitarios– pero otras identidades *queer*, como la bisexualidad, siguen sin estar representados con tanta asiduidad. El motivo, según el propio Franklin, es que si aparece la bisexualidad es bajo dos estereotipos: la confusión y el gusto exagerado por el sexo.

3.3. Aproximación teórica a los estereotipos de género en la ficción televisiva

Hablar de estereotipos en la ficción televisiva es partir de la propia autoconciencia del género sobre lo que se está visualizando. En tanto que esta investigación se interroga y plantea cuestiones que parten de una posible quiebra respecto a los estereotipos vigentes, es importante buscar el punto de partida de esa intención de cambio. Para autores como Heredia (2015), el proceso de cambio se inició con el comienzo del nuevo milenio, momento en que la globalización y el cambio ideológico ya se empezaban a hacer palpables también en televisión, partiendo aquí un proceso de ruptura con la herencia del patriarcado en el audiovisual. Estas grietas en la narrativa se traducían en el interés por introducir en ficciones la representación de aquellos sujetos que se

situaban en una posición minoritaria por sus rasgos sexuales, raciales o religiosos (Heredia, 2015).

También se debe apuntar que estereotipos, medios de comunicación y representaciones LGBTI pueden resultar elementos complejos para estudios como el actual. Esto es debido a que pese a que existen investigaciones teóricas que abordan la temática del colectivo en relación a la formación de la identidad, son pocas las investigaciones empíricas en que converjan influencia de los medios e identidades sexuales (Ibiti, Palencia y Soto-Sanfiel, 2014).

Chambers establece en “The Queer Politics of Television” que el análisis de la representación LGBTI en la ficción se encuentra aún en una edad temprana. Esto se debería a que la introducción rutinaria de estos personajes en los seriales ocupa poco espacio en la historia del audiovisual (Chambers, 2009). Sin embargo, tanto la televisión en general como las ficciones en concreto, sirven como objeto de estudio para entender nuestra sociedad, cultura y política (Chambers, 2009). Por tanto, se entiende que la observación de las tendencias y la representación en ficciones puede servir para comprender la complejidad del imaginario social, y en nuestro caso, de la identidad sexual. Es más, el análisis de las ficciones bajo una perspectiva *queer* podría ser esencial por su conexión sobre el cómo simplificamos aquello que no está normalizado (Chambers, 2009). Más aún cuando las comunidades crean esos esquemas sobre grupos que considera “problemáticos” porque amenazan los valores y el estilo de vida predominante (Galán, 2006). Por todo lo anterior, una ficción seriada podría ser reflejo de la normatividad, o por el contrario, ser una herramienta para descomponer las simplificaciones del imaginario social.

Tal y como apunta Alfeo (2011), los estereotipos son un contrato narrativo que mejoran y hacen más eficaz el mensaje comunicativo:

Desde un punto de vista analítico, nos permite seguir el rastro del imaginario colectivo en relación con determinadas realidades sociales y que convierten el análisis narratológico de personajes en una fuente constante de información sobre el modo de comprender la realidad por parte de una comunidad a través de sus representaciones. (Alfeo 2011, pp. 63-64.)

Un discurso ficcional estereotipado permite, por lo tanto, comprender cómo funciona una audiencia que necesita de esos esquemas para lograr visionar un producto audiovisual concreto.

En este escenario que aquí apuntábamos como el inicio del cambio, es importante contemplar el concepto de interseccionalidad. Pese a ser un término multidimensional y aplicable en muchos ámbitos, aquí se aborda desde la perspectiva de las ficciones seriadas, entendiendo el término -acuñado en 1989 por Kimberlé Crenshaw (Goñalons, Marx, 2014)- como un marco en el que las identidades no son tan simples ni tan fáciles de categorizar. Esta esquematización, que afecta en particular al colectivo protagonista de esta investigación, provocaba la representación mayoritaria de las identidades con más proyección en un contexto socio-cultural determinado (Goñalons, Marx, 2014).

Precisamente en un contexto en el que la interseccionalidad proponía nuevas formas de representación en el mundo audiovisual, aquellos sujetos que hasta el momento no habían tenido un papel protagónico se incorporaban como un nuevo modelo representativo de identidades no mayoritarias. Esto provocaba la fractura de estereotipos -sobre todo en el ámbito del género- pero a la vez se perpetuaban nuevas imágenes, de hecho, estereotipándolas de la misma forma en la que se había hecho hasta la fecha (Heredia, 2015).

Como vemos, lo importante del concepto de interseccionalidad y del cambio en los tópicos de la narrativa audiovisual es que se empezaba a producir un cambio en el discurso hegemónico. Todo ello permitía representar a los grupos sociales sin presencia hasta ese momento. Como apuntaban los autores antes citados, lo fácil en este cambio era la creación de nuevos estereotipos, recordando que “los estereotipos ayudan a dar estabilidad y hacen predecible el mundo, en la medida en que permiten reducir la complejidad, y con ello, la incertidumbre, generando condiciones de seguridad en los sujetos” (Amigo, Bravo, Sécaïl, Lefébure, Borrell, 2015, p. 154).

Los cambios en las tendencias representativas de los géneros programáticos podrían ser ascendentes en la actualidad debido a la existencia de ficciones con aparentes intenciones transformadoras. Estas últimas parten de una

mirada interseccional, evitando el reduccionismo y las concepciones estáticas de ciertas minorías (Aguado y Martínez, 2016). Sin embargo, y como hemos recogido en apartados anteriores, la intención de realizar una mirada interseccional no implica que se consiga una transgresión o se dejen de reproducir tópicos negativos. En relación a esto último, Galán indica que “[...] la amenaza de los estereotipos no está en su presencia y utilización en los medios, sino en su manipulación, empleando a los individuos como marionetas expresivas de una idea” (Galán, 2006, p. 61). Y precisamente este apunte es el que incita a pensar que una producción puede usar ciertos estereotipos negativos de forma consciente para parodiar, o porque simplemente son categorizaciones y representaciones convencionales fácilmente reproducibles:

Los estereotipos se utilizan frecuentemente para que el público identifique y reconozca los géneros, marcados por rígidas convenciones que determinan su estructura y contenido [...] las personas que ven televisión, voluntario o involuntariamente, van integrando en sus esquemas cognitivos y emocionales una serie de contenidos. (Galán, 2006, p. 63)

Es algo que también apuntaban Ibiti et al., en relación al incremento en el estudio y la presencia mediática de identidades no heterosexuales. Todas ellas coinciden en que la representación en ficciones del colectivo en el siglo XXI perpetua los estereotipos de la homosexualidad: “gays y lesbianas se muestran sexual o románticamente insatisfechos, promiscuos o infectados con VIH” (Ibiti et al., 2014, p. 2).

Cabe considerar que la principal encrucijada en la actualidad en cuanto a representación del colectivo LGBTI reside en la proyección problemática y negativa de una imagen cercana a la heterosexual. Si en una etapa inicial era muy positiva la visibilidad de una diversidad sexual y de género, en la actualidad:

Encontramos algunos problemas, como son el mostrar una imagen sesgada, estereotipada y, sobre todo, poco problemática de la cuestión, por cuanto la homofobia suele estar ausente. Y no sólo eso, sino que la

adecuación de estos modelos puede crear nuevas formas de homofobia y de rechazo. (López, 2015, p. 144)

Se estaría hablando, por tanto, de un modelo que pese a ser subversivo y no claudicar con el género heterosexual, no le bastaría con ser solo eso. Un personaje recurrente en cualquier serial, según López, no podría tener cabida en un universo en el que no existiera cierto estigma. Esta representación provocaría la ocultación de la homosexualidad como problema sociopolítico y suprimiría parte de una historia inherente en el colectivo (López, 2017).

Ese tipo de proyección que podría considerarse nociva para el colectivo reitera la necesidad de una deconstrucción. Esta conseguiría corromper esa herencia generada por los estereotipos engendrados desde el escenario ficcional tradicional. De hecho, esas representaciones estereotipadas que se van repitiendo no hacen más que aposentar las construcciones sociales con las que ya contábamos: “[...] Los investigadores modernos apuntan a una reiteración y consolidación de la heteronormatividad que descansa sobre nociones fijas sobre sexo biológico, género y sexualidad, y confiere a todo ello universalidad” (Ibiti *et al.*, 2014, p. 2).

Todo este entramado actual, así como las cuestiones que se plantean, generan también un debate ético sobre el discurso. Aunque las proyecciones simbólicas del colectivo LGBTI simplificadas y repletas de tópicos podrían resultar nefastas, la evolución demasiado agresiva podría suponer algo contraproducente. Argüir que la trayectoria programática del colectivo es mínima si la comparamos con la representación del género mayoritario, y sin embargo, toda la reflexión en torno al género conlleva también al replanteamiento del género en su totalidad. Así, los estereotipos heterosexuales o que encajan en la convención, podrían ser, a priori, mucho más complejos de detectar y transformar (López, 2017).

Cuando la ficción atañe a los colectivos que investigamos, la significación también radica en que la presencia o ausencia de personajes no normativos, como gays o lesbianas, pueden llevar a la presunción por parte de la audiencia de que este colectivo, no solo es minoritario, sino que no tiene un propósito en nuestra sociedad (Bond, 2014). Esto podría convertir a una ficción seriada en

motor de transformación y creación de estereotipos, pero también en una herramienta en la que los adolescentes busquen un referente para construir su identidad sexual. Bond (2014), incluso hace referencia a la existencia de una designio en el público adolescente de buscar en las ficciones una formación sobre las sexualidades LGBTI.

Por tanto, partiendo de que la audiencia LGBTI también requiere de un contenido adecuado, una exhibición de personajes no normativos podría; por una parte fomentar la exclusión (entendiendo como representación nociva aquella en la que se normalizan insultos, bromas y estereotipos del colectivo), o por otra, optar por una emisión formativa y que tenga en cuenta el poder y la sugestión en edades tempranas. Esa intencionalidad formativa paliaría la incompreensión a la propia sexualidad a través de referentes positivos. Esto ocasionaría que los adolescentes sintieran su identidad sexual visibilizada, y al mismo tiempo percibieran a los personajes ficticios como referentes simbólicos (Ibítí *et al.*, 2014).

No se puede negar la existencia de estereotipos como herramienta que impera en el discurso narrativo en ficción. Pese a que puede suponer dar visibilidad a través de personajes ficticios, la introducción de un estereotipo anexiona reduccionismo y rigidez en una misma representación. Esto es especialmente complejo porque como decíamos, la sociedad comprende la experiencia LGBTI a través de los relatos audiovisuales. La reflexión que puede llegar a ser más dificultosa cuando se analizan las representaciones en la ficción y los estereotipos que se derivan, es que el propio receptor del contenido no es consciente de la mirada con la que observa, de su percepción frente a un estereotipo: “el espectador no sabe con certeza cuáles son los datos sensoriales que emplea para construir sus juicios” (Cuesta, 2006, p. 63).

Alfeo (2011), concluye algo importante respecto a la actitud inconsciente del espectador:

El problema surge cuando no es posible una interacción “cara a cara” y nuestro conocimiento sobre un colectivo depende exclusivamente de los estereotipos que circulan y forman parte de nuestra cultura. En ese caso el esquema se convierte en un elemento determinante y si este

esquema contiene errores de tipificación, tales como juicios de valor erróneos, dichos errores se reproducirán y extenderán libremente interfiriendo en la socialización del sujeto o colectivo afectados. (Alfeo, 2011, p. 70)

Se reafirmaría la idea de que los esquemas discursivos simplificados son los que ayudan a la audiencia a comprender aquello que no conocen. Lo que se deriva de tal premisa es que el simplismo debe estar correctamente formado para que consiga tener un impacto positivo.

En esta actual porción de la investigación en la que se abordan los estereotipos en la actualidad, se debe hablar de las numerosas producciones nacidas en las plataformas en *streaming*. En el ya mencionado informe GLAAD, aparecía por vez primera un recuento de los servicios de Amazon, Hulu (HBO en España), y Netflix. En el informe se aborda la importancia de los contenidos recurrentes en estas plataformas, que aumentaron el número de personajes LGBTI en las ficciones seriadas. En especial la representación de la mujer lesbiana y de la transexualidad: “streaming original series again boast the highest percentage of transgender characters of all programming platforms” (GLAAD 2016-2017, p. 10). De todas las plataformas mencionadas destaca Netflix con 40 personajes del colectivo que aparecen de manera recurrente en sus ficciones (GLAAD, 2017). Una perspectiva positiva para el colectivo podría acontecerse por una intención de distanciarse de las esquematizaciones. En definitiva, de que las producciones fueran conscientes del gran poder socializador del producto audiovisual.

3.4. Representación de la homosexualidad en la ficción seriada

En el presente apartado se analiza la forma en que las ficciones seriadas representan al colectivo homosexual, entendiendo el rol de la ficción en la construcción de la identidad de género y la relación entre ficción y realidad (Menéndez, 2008). Y es que, aunque a priori una ficción parte de una distopía como atributo esencial, no es requerimiento intrínseco para que los contenidos de los distintos géneros programáticos no configuren la forma en la que vemos el mundo. Por todo ello, se realizará un estudio sobre algunas aportaciones teóricas que han abordado la imagen del colectivo en las

ficciones seriadas. Destacando también hitos televisivos que afecten a la representación del colectivo *queer*.

Tal y como aparece en *The Queer Encyclopedia of Film and Television* (2005) los personajes LGBTI se han ido introduciendo tímidamente en series dramáticas estadounidenses. Las comedias han sido siempre las primeras en introducir personajes con estas características. Dicho género permitía la incursión en pantalla de personajes abiertamente estereotipados, la mayoría de personajes gays femeninamente exacerbados con problemas banales que no entorpecían la trama principal (Garay, 2011). Este tipo de personajes que empezaban a aparecer lo hacían como secundarios, así sucedía en la ficción *Embrujada* (*Bewitched*, ABC: 1964-72).

La aparición de personajes gays empezó a usarse de forma habitual en las tramas. En los 80 ya existía un personaje gay recurrente en la ficción *Dinastía* (*Dynasty*, ABC: 1981-89), e incluso aparecía por primera vez un personaje que intentaba romper con los roles estereotipados -que ya existían en el momento- a través de la telecomedia *Brothers* (Showtime: 1984-89). Este último reflejaba problemáticas reales que suponía ser homosexual en los 80, entre ellos se trataba la epidemia del SIDA o incluso el estigma de revelar la identidad sexual en un entorno social (Garay, 2011).

No es hasta el año 1999 cuando una serie centrará toda su entramado principal en un grupo de homosexuales; *Queer as Folk* (Channel 4: 1999). Su emisión – y la adaptación que realizó Showtime en Estados Unidos- supuso la presencia de una forma de vida desaparecida completamente en la televisión del momento. Su aparición, así como la de series que se emitirían más tarde, suponían la reconfiguración del género que yacía en el imaginario social hasta el momento. La representación no heterosexual de algo que permanecía fuera de las pantallas significaba “normalizar” la homosexualidad y limpiar de estereotipos negativos la visión que tenía el gran público de todo un colectivo: “Pero la visibilidad, sin estar acompañada de un lenguaje pedagógico, es muy peligrosa, deja que el estereotipo se cristalice y se incruste en la sociedad” (García, 2013, p. 33).

El papel de la lesbiana en la ficción seriada parece haber tenido menos espacio en la televisión extranjera. La homosexualidad femenina, según *The Queer Encyclopedia of Film and Television*, aparecía por primera vez en la tv-movie *The War Widow* el año 1976 por la cadena pública estadounidense (PBS). El primer personaje que aparecía de manera continuada de una lesbiana aparecía en *All My Children* (ABC:1970-). El primer beso de dos mujeres se pudo ver a través de la cadena NBC en *La ley de Los Ángeles* (L.A. Law, NBC: 1986-94). Sin embargo, Garay afirma: “mientras las expresiones de deseo homosexual masculino permanecían firmemente en el armario, los besos lésbicos aparecían más frecuentemente y con menos fanfarria” (Garay, 2013, p. 60). Por último, la primera serie que giraba completamente entorno a un personaje de orientación sexual lésbica fue *Ellen* (ABC: 1994-98).

De todas las series de ficción emitidas en televisión hasta la fecha, la representación de la homosexualidad masculina se podría simplificar de la siguiente manera, tal y como apunta García: “la homosexualidad estereotípica (afeminada); la inexistente sexualidad de los personajes; la latente dualidad genérica entre parejas del mismo sexo o, entre otros aspectos, el excesivo ímpetu por heteronormalizar la vida de los homosexuales” (García, 2013, p. 31). La radiografía que dibuja García (2013), ha mantenido impermeable a la mayoría de ficciones con personajes del colectivo, manteniéndose por norma en las mismas reglas de género y sexualidad y alejándose de una visión natural, sin poder hacer analogía alguna entre realidad, identidad sexual y género (González, Dávalos y Gutiérrez, 2012).

Respecto a lo anterior, series actuales como *Modern Family* (ABC: 2009-), nacían para replantear y modificar los valores familiares tradicionales a través de la diversidad de sus personajes. La producción y éxito de *Modern Family* (12,605 millones de espectadores en su estreno), se explicaba por muchos autores a causa de una crisis de identidad en la que la televisión jugaba un papel clave: ayudar a redefinir a la audiencia en este panorama de migración de identidades. Aunque podría ser el principal objetivo de ficciones que eclosionan con personajes del colectivo en la actualidad, el hecho es que en *Modern Family* sucede lo siguiente, tal y como afirman Loranca y Medina:

Poniendo puntual atención al hecho de que la serie se titula *Modern Family*, y que hace alusión a las problemáticas ante las cuales se enfrenta la familia, puede mencionarse que es dentro de este aspecto donde se enfatiza una representación social de familia monoparental masculina proveniente del esquema de familia heterosexual. (Loranca y Medina, n.d., p. 6)

Por este motivo, la representación estereotipada, en este caso de una familia homoparental, reafirma los roles de género, no solo del colectivo homosexual, sino de las familias heterosexuales en que se suele relacionar masculinidad con paternidad y feminidad con maternidad (Loranca y Medina, n.d.).

Algo alejado de las premisas que se planteaban en *Modern Family* es lo que realizaba la ficción *Glee*, estrenada el 19 de mayo de 2009 en Fox y con una media de 9,772 millones de espectadores de media en su primera temporada. La serie, pese a tener un entramado que transcurre mayoritariamente en un instituto, articulaba un discurso anti hegemónico a través de los personajes principales (Domínguez, 2010). En palabras de Domínguez: “[...] el sarcasmo y la autoconsciencia que el relato manifiesta hacen pensar que se valen de estereotipos para reflexionar cómicamente sobre ellos [...] la serie es autoconsciente [...] pero se decide por una visión irónica, paródica” (Domínguez, 2010, p. 55). Por tanto, el despiece irónico –que no cómico– puede reconfigurar todo un discurso social que trabaja sobre conceptos anticuados y poco realistas del colectivo homosexual. Los pequeños rasgos distintivos con los que se tratan los personajes y sus acciones definitorias pueden marcar el que una determinada ficción seriada refuerce o no la visión estereotipada del colectivo.

Según lo anterior, el estereotipo y la simplificación de unos esquemas preconcebidos a la hora de producir una ficción parecen un imperativo necesario para que se establezca una conexión real con la audiencia: “en relación a los estereotipos homosexuales, se espera que ellos [los personajes] actúen dentro de unos paradigmas sociales, culturales, políticos etc” (Paradas, 2017, pp. 6-7).

Con respecto a la dualidad heterosexualidad y homosexualidad, las ficciones seriadas siguen sin estrechar las barreras en cuanto a una representación igualitaria. Existen tabús en las series con personajes homosexuales y en cómo se representan ciertos aspectos de su cotidianidad. Esto último imposibilita las analogías entre ambos colectivos. En la serie *Pretty Little Liars* se nos presenta un personaje protagónico femenino homosexual llamado Emily. La protagonista mantiene una relación en gran parte del serial con otro de los personajes homosexuales, sin embargo, en las relaciones sexuales de Emily se intuyen ciertas diferencias. Mientras que con los personajes heterosexuales se muestran de forma continuada escenas de sexo con sus parejas, hasta la cuarta temporada la audiencia no puede ver ni una sola escena de sexo con Emily y su compañera sentimental. Además, cuando esta se produce se realiza de forma muy poco explícita. Todo ello implica que hay aspectos y tratos diferentes en una producción seriada por el simple hecho de que exista un personaje homosexual en el entramado principal (Real, 2017).

Es importante resaltar que los estudios subrayan que en la actualidad hay un mayor número de personajes homosexuales en las ficciones seriadas, y lo más importante, estos están introducidos en las tramas principales (Real, 2017). Sin embargo, tal y como se plasma en el GLAAD, el número de personajes homosexuales femeninos sigue estando muy por debajo del de personajes homosexuales masculinos. Ambos papeles siguen teniendo una importancia ínfima en el conjunto de series global. El papel de la mujer *queer* sufre un doble problema de invisibilidad, marginada tanto por su género como por su sexualidad (Bartley, 2016).

El hecho de que una ficción decida dar representación a un colectivo puede tener consecuencias negativas de las cuales hablaremos a continuación. *The L Word* (2004; Showtime), podría considerarse una de las series trascendentales en tanto que su trama se centra en la vida de personajes lesbianas. Sin embargo, en “The invisible lesbian” se plasma lo contraproducente que puede ser para el colectivo LGBTI el que una representación no se hace a través de estereotipos negativos. En esta ficción en concreto, se usan modelos estereotípicamente heterosexuales para encajarlos en unas protagonistas lesbianas que no muestran formas no normativas del feminismo o la feminidad.

The L Word fue de las primeras ficciones seriadas que en su narración cedía la mayor parte de la relevancia en trama a sus personajes lesbianas. Esto último hace que también forme parte de las series que empezaron una lucha de poder contra la hegemonía de la normatividad, y para Ibiti: “*The L Word* provocaba en las chicas lesbianas [...] veían allí representadas sus historias y su vida” (Ibiti, 2015, p. 73). Pese a la incorrección o no del retrato del lesbianismo, *The L Word* contradecía un discurso mayormente heterosexual en la televisión del momento, de ahí su excepcionalidad y trascendencia (Ibiti *et al.*, 2014). La emisión de esta nueva tipología de ficciones ya supone el inicio de un debate que pone en el punto de mira los discursos sobre la representación positiva o negativa, de cómo se deberían tratar los personajes del colectivo o incluso el papel de la mujer en seriales.

3.5. Representación de la transexualidad en la ficción seriada

La transexualidad se ha ido introduciendo tímidamente en algún personaje de la ficción seriada, sin llegar a convertirse en patrón habitual en los géneros programáticos. Si bien es cierto que su incursión es más propicia como personajes secundarios en el entramado global, en *Sense8*, el objeto de estudio que aquí nos ocupa, Nomi Marks (Jamie Clayton), es un personaje transexual y protagonista. La excepcionalidad de su caso se detallará más adelante.

Pese a que en la actualidad resulta factible que un personaje transgénero aparezca en una serie, no siempre ha sido así. La primera vez que la televisión americana creó un personaje transgénero, lo hizo a través de la cadena NBC en el año 1965. El serial dirigido por Alfred Hitchcock llevaba el nombre de *The Alfred Hitchcock Hour* (NBC; 1962-1965) y el episodio “An Unlocked Window” supuso el inicio de una representación de la transexualidad en televisión y cine que se mantendría hasta finales de los 80:

Fue la primera vez que un personaje transgénero aparecía en una serie de televisión, y hasta finales de los 80 esta fue la representación más estereotípica y básica de transexuales en las series de televisión en abierto y en el cine: como psicópatas y asesinos en serie. (Bermúdez, 2017, p. 1)

Estos inicios muestran la configuración de la transexualidad del imaginario social de la época, que incluso sirven para observar la simplificación extrema de las producciones en cuanto al colectivo, así como las continuas confusiones entre travestismo y transexualidad.

Las apariciones ocasionales de personajes transexuales hasta los años 80, unido a la poca profundidad e importancia que se les daba, no permitía formalizar un vínculo entre los personajes y la realidad. En los 90 la transexualidad se representaba de tal forma que eran comunes las escenas, muy asiduamente cómicas, en las que a un hombre heterosexual cisgénero le provocaba repulsión –tales escenas se encuentran, entre otras, en *Soap Dish*, *Ace Ventura: Pet Detective* o *Naked Gun*– enterarse de que la mujer a la que había besado había nacido con genitales masculinos (Bermúdez, 2017).

La representación mayoritaria en cine y televisión hasta la actualidad podría categorizarse como mayoritariamente transfoba, y es que los ejemplos anteriores relacionan la identidad sexual de los personajes con una enfermedad o patología. Esta conceptualización errónea mantenida durante años en ficción y alimentando imaginario social ha ayudado a crear un marco en el que la transexualidad era un error de la naturaleza (Aguado, 2017).

La representación de personajes transexuales en la ficción seriada adquiere un valor añadido en la última década gracias a producciones como *Orange Is The New Black*. En esta ficción aparece el personaje transgénero de Sophia Burset, interpretado por la actriz, también transexual, Laverne Cox. Autores como Platero creen que su aparición es clave en la ruptura de la expresión del género no normativo y que ha tenido un impacto mediático positivo (Platero, 2015). Esto infiere en la visibilidad que supone “el presentar modelos de personas trans negras de éxito y facilitando que se aborde el tema <<incómodo>> de la sopa de letras LGBTQ, que a menudo tiene una presencia testimonial” (Platero, 2015, p. 87). La serie de Netflix retrata y da visibilidad a un colectivo inusitadamente reflejado en las series hasta el momento, y lo hace desde la visión sinóptica no dramatizada que propicia el contexto en prisión. Esto permite que el personaje transgénero de Sophia Burset no suponga otra representación más que ahonda en la emoción, sino que muestra los

problemas reales que supone ser transexual en una prisión de Estados Unidos (Carpenter, 2017).

En el prólogo de *Una Vida* <<normal>>, Platero (2015), hace un inciso que no excluye la parte positiva de la representación de la transexualidad en las ficciones actuales, pero que refuerza el poder de las series en el ámbito de este colectivo:

Esa presencia creciente contrasta con el desconocimiento que tiene la mayoría de la población de las necesidades y problemas cotidianos a los que nos enfrentamos las personas trans de todas las edades, así como aquellas que no cumplen con las normas de género binarias [...] es frecuente que cuando se habla de Cox [...] se enfatice su belleza, la perfección de sus cuerpos y se señale que <<no se les note>>, subrayando su capacidad para <<pasar desapercibido>>. (Platero, 2015, p.9)

Otra de las ficciones con importante repercusión en cuanto a transexualidad es la serie *Transparent*, en la que por primera vez una mujer transgénero es el centro del argumento de una ficción seriada. Fellner afirma que la serie de Jill Soloway incide en especial en la transición de una mujer transexual, en la cotidianidad del hecho y en las reflexiones, no solo de la persona que pasa por el proceso, sino del propio entorno que rodea a la protagonista. Además, *Transparent* podría ser el paradigma de una producción televisiva de calidad por la forma en la que trata las políticas del género y la transexualidad (Fellner, 2017). El discurso que aquí se plantea sobre la deconstrucción del género y el cómo entendemos la sexualidad son indispensables sin ser la parte central de la trama. Además, el que en *Transparent* se muestre el proceso y la transición plantea una intención divulgativa enriquecedora entre ficciones seriadas y el colectivo LGBTI.

4) METODOLOGÍA

4.1. Técnica

La búsqueda bibliográfica nos ha permitido el acceso a publicaciones nacionales e internacionales a cerca de investigaciones sobre estereotipos y ficción seriada norteamericana, otorgándonos un espectro amplio y necesario para considerar el examen que se expondrá a continuación. La técnica principal de este proyecto es el análisis de contenido. En ciencias sociales numerosos autores apuntan a que esta técnica, al aportar datos cuantificables, resultan útiles para el estudio de medios de comunicación, entendiendo a estos últimos como potenciales influencias en la conducta humana. Permite decodificar por qué los contenidos audiovisuales reflejan actitudes del imaginario social, o por el contrario, crean nuevos símbolos o simplificaciones (Piñuel, 2002. Clemente y Santalla, 1990).

En el prefacio del libro de Klaus Krippendorff *Metodología de análisis de contenido*, se define el análisis de contenido como “[...] una de las más importantes técnicas de investigación de las ciencias sociales. Procura comprender los datos, no como un conjunto de acontecimientos físicos, sino como fenómenos simbólicos, y abordar su análisis directo” (Krippendorff, 2002, p. 7). Acometer nuestro estudio a través de este tipo de examen nos permitirá acceder a las conclusiones sobre el retrato de estereotipos en los géneros programáticos y enlazarlas con las hipótesis surgidas en nuestra investigación.

El análisis de contenido como método explorativo se define como una técnica de investigación que pretende ser objetiva, sistemática y cuantitativa en el estudio del contenido manifiesto de la comunicación (López, 2002). De esta forma, este tipo de procedimiento converge en la objetividad propia del análisis, y la subjetividad del autor a la hora de considerar categorías de estudio (López, 2002).

Las variables se han establecido con la premisa de fiabilidad expuesta por Krippendorff (2002), entendiendo que se podría extrapolar y reproducir el procedimiento usado en otras circunstancias y con otras unidades de estudio: “El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular,

a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse en su contexto” (Krippendorff, 2002, p. 28).

La técnica escogida para el presente estudio trabaja sobre las características de los personajes principales y secundarios de la serie *Sense8*. Siendo éstos últimos las unidades de análisis de la investigación, tal y como se detalla en el apartado que describe la muestra más adelante.

En el actual apartado se fijarán los elementos que constituyen nuestro libro de códigos, a través del cual examinaremos la representación de estereotipos en los géneros programáticos en la ficción *Sense8*. Para lograr nuestro propósito nos hemos centrado en el ámbito cuantitativo a través del método basado en el análisis de contenido. Éste nos permitirá examinar a los personajes protagónicos y secundarios en tanto que muestra seleccionada para la investigación.

A continuación se mostrarán las distintas variables que se han sopesado para nuestro libro de códigos, así como los autores que usaron las categorías para investigaciones cuantitativas en estudios previos. Estas variables nos acreditarán en la observación de aquellas singularidades principales de los roles en el serial.

Se analizarán un total de 16 personajes (8 principales y 8 secundarios), y las variables nos permitirán erigir relaciones y analogías entre categorías para establecer conclusiones más adelante. El análisis dará como resultado una serie de datos cuantitativos para determinar de qué forma una ficción como *Sense8* figura a su elenco. Los estudios cuantitativos permiten realizar un cómputo de aquellos rasgos que diferencian el retrato entre personajes de ficciones como la que aquí nos ocupa.

Cabe señalar que se han considerado categorías de las que no hay indicios previos pero que surgen tras el estudio del marco teórico. Esto implica considerar ciertos trazos en nuestras unidades de análisis en relación a las ficciones aparentemente no heterosexuales.

- Libro de códigos:

1	Nombre del personaje		
2	Identidad de género	<ul style="list-style-type: none">• Hombre cisgénero• Mujer cisgénero• Mujer transexual• Hombre transexual	
3	Orientación sexual	<ul style="list-style-type: none">• Homosexual• Lesbiana• Transexual• Bisexual• Heterosexual• SI⁴	
4	Personaje	<ul style="list-style-type: none">• Principal• Secundario	
5	Edad	<ul style="list-style-type: none">• 25-35• 36-45• 46-55• 56-65• 66-75• 76-85	
6	Identidad sexual	Ámbito	<ul style="list-style-type: none">• La manifiesta en libertad tanto en el ámbito privado como en el público• La manifiesta únicamente en el ámbito privado• SI
		Aceptación	<ul style="list-style-type: none">• El personaje es autoconsciente de su sexualidad• El personaje no es

⁴ Sin identificar (SI), hace referencia a la inexistencia de esta variable en la representación del personaje.

			<p>autoconsciente de su sexualidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • SI
		<i>Consecuencias de la aceptación sexual</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Negativa (Su género o identidad sexual supone un obstáculo para el personaje en la trama) • Positiva (Su género o identidad sexual no supone un obstáculo para el personaje en la trama) • SI
7	Valor negativo o positivo asociado a la orientación sexual	<ul style="list-style-type: none"> • Sí • No 	
8	Ideología/tipo familiar	<ul style="list-style-type: none"> • Conservadora/tradicional (C/T) • No conservadora (NC) • SI 	
9	Relación con la familia	<ul style="list-style-type: none"> • Buena • Mala • No existe • SI 	

10	Profesión⁵	<ul style="list-style-type: none"> • Servicios • Empresa • Policía • Educación • Ciencias • Artista • Informática • No regulada • Sin empleo • SI
11	Nacionalidad⁶	<ul style="list-style-type: none"> • Norteamericana • Asiática • Africana • Europea • Hindú • Centro y Sudamericana • SI
12	Clase social⁷	<ul style="list-style-type: none"> • Alta • Media • Baja • SI
13	Formación	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios superiores (ES) • Estudios medios (EM) • Sin estudios (SE)
14	Personalidad⁸	<ul style="list-style-type: none"> • Agresiva • Ambiciosa • Autoritaria • Compasiva • Comprensiva • Creatividad • Divertida • Fuerte • Graciosa

⁵ Signorielli (2009), DeFleur (1964) y aportaciones propias.

⁶ García, Núria.

⁷ García, Francisco y Rajas, Mario (2011).

⁸ García, Núria.

		<ul style="list-style-type: none"> • Humanitaria • Idealista • Impulsiva • Indeciso • Independiente • Insegura • Inteligente • Irresponsable • Líder • Posesiva • Preocupación por los demás • Protectora • Reflexiva • Responsable • Romántica • Sarcástica • Solidaria • Sensible • Trabajadora
15	Temática⁹	<ul style="list-style-type: none"> • Amistad • Amor • Discriminación • Drogas • Pareja • Problemas familiares • Sexo • Violencia • Económico
16	Relación de pareja	<ul style="list-style-type: none"> • Fidelidad y confianza • Inestable • Sexual • Sin relación de pareja • SI

Fuente: elaboración propia

⁹ Masanet, M^a José. Medina, Pilar. Ferrés, Joan (2012).

4.2. Muestra

Se han considerado como unidades de análisis las figuras principales y secundarias de la ficción *Sense8*. Para nuestra observación nos centraremos únicamente en los personajes que aparecen en la primera temporada. Ésta consta de 12 capítulos, todos ellos emitidos a través de la plataforma Netflix y disponibles desde el 5 de junio de 2015.

El análisis integra tanto al elenco no perteneciente al colectivo y que podría responder a los arquetipos heterosexuales hegemónicos en la ficción, como aquellos personajes LGBTI. Entendiéndose así que el estudio conjunto de las representaciones permitirá establecer similitudes y diferencias entre ambos retratos. El criterio comprende roles centrales y no protagónicos –pero con suficiente peso en la trama– puesto que en los dos grupos se instauran identidades sexuales y de género mayoritarias y minoritarias.

<u>Personajes principales</u>	<u>Personajes secundarios</u>
Will Gorski	Angélica Turing
Riley Blue	Jonas Maliki
Capheus Onyango	Molton Bailey Brandt Whispers
Sun Bak	Hernando de la Fuente
Lito Rodríguez	Daniela Velázquez
Kala Dandekar	Rajan Rasal
Wolfgang Bogdanow	Amanita Caplan
Nomi Marks	Felix Berner

Fuente: elaboración propia

- Ficha técnica de Sense8:

<i>Nombre</i>	<p>Sense8</p> 
<i>Género</i>	Ciencia ficción / Drama
<i>Creadores</i>	<p>Lilly Wachowski</p> <p>Lana Wachowski</p> <p>J. Michael Straczynski</p>
<i>Dirección</i>	<p>Lilly Wachowski</p> <p>Lana Wachowski</p> <p>Tom Tykwer</p> <p>James McTeigue</p> <p>Dan Glass</p>
<i>Reparto primera temporada</i>	<p>Brian J.Smith</p> <p>Tuppence Middleton</p> <p>Doona Bae</p> <p>Aml Ameen</p> <p>Max Riemelt</p> <p>Miguel Ángel Silvestre</p> <p>Tina Desae</p>

	<p>Jamie Clayton</p> <p>Daryl Hannah</p> <p>Naveen Andrews</p> <p>Terrence Mann</p> <p>Alfonso Herrera</p> <p>Eréndira Herrera</p> <p>Anupam Kher</p> <p>Freema Agyeman</p> <p>Max Mauff</p>
<i>País de origen</i>	Estados Unidos
<i>Idioma original</i>	Inglés
<i>Temporadas</i>	2
<i>Episodios</i>	23
<i>Episodios primera temporada</i>	12
<i>Distribución</i>	Netflix
<i>Duración por capítulo</i>	45-67 minutos (aprox.)
<i>Primera emisión</i>	5 de junio de 2015
<i>Última emisión primera temporada</i>	5 de junio de 2015
<i>Última emisión</i>	31 de mayo de 2017
<i>Sinopsis de Netflix España</i>	Ocho extraños de distintas ciudades del mundo con las mismas experiencias a las que no se les encuentra una explicación lógica.

Fuente: elaboración propia

4.3. Hipótesis

- *Sense8* propone una representación de la identidad sexual no estereotípica, alejada de los esquemas ligados al género y al sexo implantados como hábito en las ficciones seriadas.
- En todos los retratos no heterosexuales se advierte una representación alejada de estereotipos negativos.
- Los personajes heterosexuales tienen menos dificultades y obstáculos en la trama.
- Los personajes con representaciones hegemónicas se presentan con privilegios ligados a su posición social.
- Las relaciones de pareja se manifiestan de forma polarizada. Conflictiva en los personajes LGBTI y romántica y estable en aquellos sujetos normativos.
- La posición económica del personaje acaba ejerciendo poder en cómo cohabita con su identidad sexual.
- Identidad de género y orientación sexual se presentan como conflictivas.
- Los personajes del colectivo se muestran como víctimas de unos determinantes económicos, políticos o culturales.

5) RESULTADOS

En primer lugar, y siguiendo la jerarquía establecida en las variables, en el ámbito de la orientación sexual únicamente cuatro de los 16 personajes analizados no son heterosexuales (ver tabla 1 y 2). De esos cuatro; Lito Rodríguez y Nomi Marks pertenecen al elenco principal y Amanita Caplan y Hernando de la Fuente son del elenco secundario. Un resultado significativo en los roles no heterosexuales reside en la proporción entre sexos: el 50% son hombres y el 50% son mujeres. Además, en el ámbito de la orientación sexual sobresalen dos personajes en los que no queda implícito este rasgo de la

conducta sexual: Sun Bak entre los personajes centrales y Whispers entre los secundarios.

Tablas 1 y 2: Resultados según la orientación sexual y la tipología del personaje

<i>Personajes principales</i>	<i>Personajes secundarios</i>
Will Gorski: Heterosexual	Angélica Turing: Heterosexual
Riley Blue: Heterosexual	Jonas Maliki: Heterosexual
Capheus Onyango: Heterosexual	Whispers: Sin identificar
Sun Bak: Sin Identificar	Hernando de la Fuente: Homosexual
Lito Rodríguez: Homosexual	Daniela Velázquez: Heterosexual
Kala Dandekar: Heterosexual	Rajan Rasal: Heterosexual
Wolfgang Bogdanow: Homosexual	Amanita Caplan: Homosexual
Nomi Marks: Homosexual	Felix Berner: Heterosexual

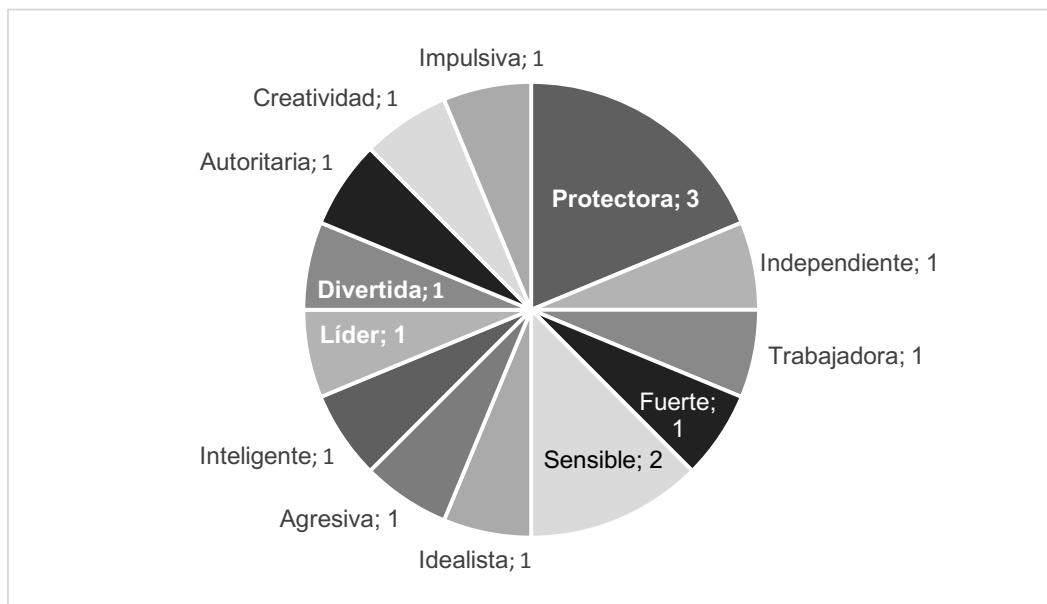
<i>Tipología personaje</i>	Heterosexuales		No heterosexuales		Sin identificar	
	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>
Principales	3	2	1	1	0	1
Secundarios	3	2	1	1	1	0

Fuente: elaboración propia

Como vemos, se encuentran diferencias en el terreno de la identidad sexual en las representaciones homosexuales de la serie. Sin embargo, adquiere importancia que el 100% de estos retratos están representados con un valor negativo ligado a la orientación sexual. Todos ellos viven o han padecido ciertos obstáculos derivados de su identidad de género. Del dato anterior se extrae que los personajes heterosexuales acaban mostrando su orientación sexual tanto en el espacio público como en el privado, sin dotar de un valor negativo o problemático a la heterosexualidad.

Las personalidades en la ficción son numerosas y convergen únicamente en dos ámbitos; la personalidad protectora y sensible (ver gráfico 1). Trasciende el que las personalidades protectoras se ligan en todos los casos con personajes heterosexuales y aquellas sensibles con dos de los sujetos homosexuales: Lito y Hernando, que además son pareja. En cuanto al resto de personajes no heterosexuales, Nomi es retratada a través de una personalidad inteligente y su pareja Amanita con una personalidad creativa. Aquellos caracteres autoritarios, líderes, impulsivos o fuertes no están ligados en ningún caso al espectro no heterosexual.

Gráfico 1: *Personalidades en la ficción*

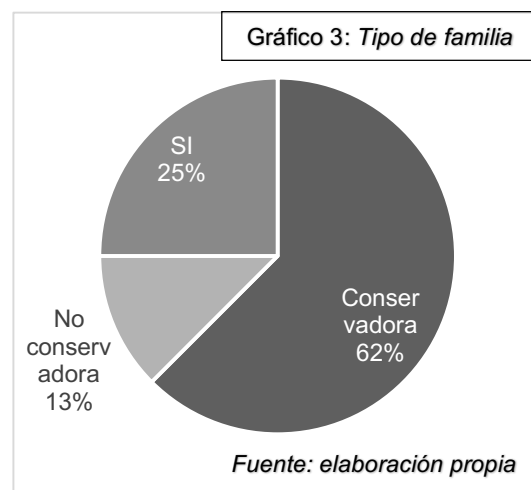
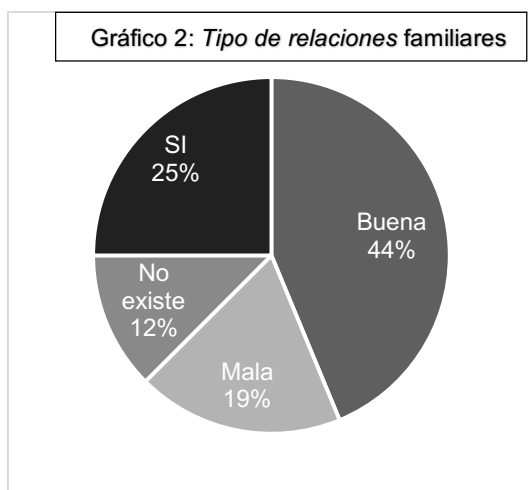


Fuente: elaboración propia

Encontramos en los personajes homosexuales masculinos una personalidad predominantemente sensible. Lito, figura protagonista, difiere de su pareja sentimental Hernando, del elenco secundario, en tanto que muestra su identidad sexual únicamente en el ámbito privado, estableciéndose así una no aceptación de su orientación. De lo anterior se deriva una consecuencia negativa de la aceptación sexual. Lito es el único en el que perviven las complejidades entorno a la sexualidad y el género. El resto de personajes homosexuales no añaden un valor negativo en este ámbito y muestran su sexualidad tanto en el espacio público como en el privado, aceptando su orientación de forma generalizada.

En los aspectos ligados al sexo solo encontramos un personaje dispar del total analizado: Nomi Marks. El resto son mujeres y hombres que no presentan disconformidad con su sexo biológico. Este personaje principal también pertenece al reducido grupo de figuras no heterosexuales, en tanto que se representa como lesbiana. Hallamos en este retrato dos rasgos minoritarios: identidad de género y orientación sexual.

Los tipos de familia representados en el serial se rigen casi en su totalidad por un patrón conservador: un 62% del total (ver gráfico 3). Únicamente dos personajes aparecen con familias no conservadoras: Riley Blue, del elenco principal, y Amanita Caplan, del secundario. No obstante, casi la mitad de sujetos tiene buena relación con el parentesco en ficción (ver gráfico 2). Siete personajes se muestran en la categoría anterior, mientras que únicamente 3 tendrían lazos familiares adversos. En cuanto a estos, observamos una mayor presencia en los personajes centrales, en tanto que la mitad de secundarios no se presentan en el ambiente familiar. En el marco del elenco principal las relaciones de parentesco no son en su mayoría favorables, puesto que en tres de los ocho personajes se manifiestan como negativas.



En *Sense8* existe un equilibrio entre clases sociales medias y altas; 6 personajes se encuentran en la primera clasificación y 6 en la segunda (ver tabla 3). De los dieciséis sujetos estudiados únicamente dos pertenecen a una clase social baja y ambos pertenecen al elenco principal: Capheus y Wolfgang. Es significativo que los tres personajes centrales representados con una condición social alta sean de nacionalidad no norteamericana. Sun es de Corea

del Sur, Lito es de México y Kala de la India. Capheus y Wolfgang también son de nacionalidad no norteamericana, el primero de Kenia y el segundo de Alemania. Restarían, por tanto, tres personajes principales de clase media, estableciéndose así cierto equilibrio entre clases sociales. Will, Riley y Nomi, todos ellos de nacionalidad norteamericana, son los representados en esta última escisión.

Tabla 3: *Resultados según la clase social y la orientación sexual*

<i>Orientación sexual</i> ¹⁰	Clase social alta		Clase social media		Clase social baja	
	<i>Principales</i>	<i>Secundarios</i>	<i>Principales</i>	<i>Secundarios</i>	<i>Principales</i>	<i>Secundarios</i>
Heterosexuales	2	2	2	2	2	0
No heterosexuales	1	1	1	1	0	0

Fuente: elaboración propia

Respecto a los personajes principales a los que se les representa con un dominio social elevado, destaca el que todos ellos sufren de algún problema en cuanto a la temática. La temática de Lito gira entorno a la discriminación, mientras que en las de Sun y Kala predominan los problemas familiares.

Los cuatro personajes homosexuales no se muestran retratados en clases sociales bajas. De hecho, la pareja formado por Lito y Hernando pertenece al grupo social más elevado, mientras que la pareja lesbiana formada por Nomi y Amanita es de clase social media. Esta última se representa como mujer lesbiana, afroamericana y también de clase media. Por lo tanto, las parejas de los protagonistas homosexuales ocupan una posición social similar a la de sus compañeros sentimentales.

La dinámica social del elenco secundario se presenta con una aparente equidad. Teniendo en cuenta que existen dos personajes de los que no se puede extraer la información en este ámbito. Por consiguiente, se muestran tres figuras de una clase social media y tres más de clase alta. Las posiciones sociales más bajas no se ven representadas en el ámbito de los personajes no

¹⁰ En la tabla no se han considerado a los personajes de los cuales no se puede extraer la información referida a la condición social.

principales. Es esta clase social la que se halla infrarrepresentada en el serial, dado que en la totalidad de personajes únicamente la encontramos en dos, ambos del elenco central.

Respecto a las relaciones de pareja en la ficción, predomina el tipo de vínculo basado en la fidelidad y la confianza. Encontramos siete personajes representados en este tipo de nexo, confrontados a una tipología inestable únicamente presentada en tres sujetos, todos ellos principales (Will, Riley y Kala). El total de figuras protagonistas y heterosexuales presentan inestabilidades en el ámbito de la pareja, frente a aquellas identidades homosexuales con vínculos basados en la fidelidad y la confianza. En Sun, Capheus y Wolfgang la relación de pareja es inexistente. En este escenario destaca el que los personajes homosexuales sean los que cuentan con idilios de pareja estables, frente al retrato opuesto en el ámbito heterosexual.

En cuanto al personaje de Kala, se representa en una relación de pareja con otro miembro del reparto secundario, en este caso Rajan Rasal. Comparten clase social y ambos han podido acceder a estudios superiores, alcanzado así una buena ocupación laboral. En cuanto al tipo de personalidad, en esta pareja sí existe una disparidad. Kala se muestra con una personalidad idealista, frente a la autoritaria de Rajan.

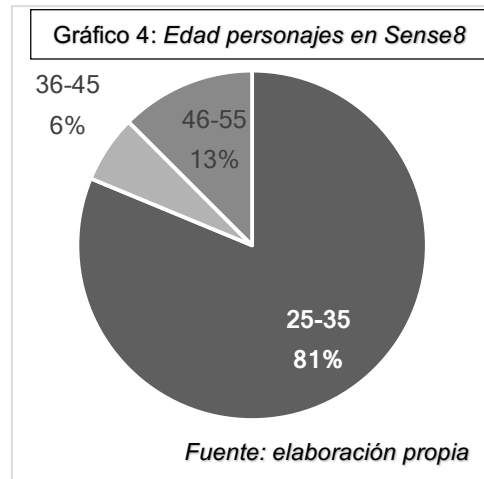
Tabla 4: Resultados según la orientación sexual y la formación

Orientación sexual ¹¹	Estudios superiores		Estudios medios		Sin estudios	
	Principales	Secundarios	Principales	Secundarios	Principales	Secundarios
Heterosexuales	2	2	2	0	3	1
No heterosexuales	1	2	0	0	0	0

Fuente: elaboración propia

¹¹ En la tabla no se han considerado a los personajes de los cuales no se puede extraer la información referida a la formación.

Finalmente, existe una porción de personajes secundarios de los que no se desprenden grandes datos para el análisis: Angélica Turing, Jonas Maliki, Whispers y Felix Berner. La mayoría sobresalen con edades por encima de la media en la ficción (ver gráfico 4), y en ninguno de ellos podemos obtener datos completos referidos a la identidad sexual o al tipo de familia.



De lo anterior se extrae un desequilibrio entre la representación de los personajes principales y los secundarios, de los que no es posible realizar un examen completo con las variables establecidas. Del total de los dieciséis sujetos analizados hallamos cuatro representaciones en las que no advertimos profundidad en cuanto a identidad sexual (Angélica Turing, Jonas Maliki, Whispers y Felix Berner). Esto supone que el 50% de personajes circunstanciales no muestren este tipo de conductas. Destacando además que Hernando, Amanita y Rajal, son secundarios pero guardan vínculo con sus parejas, y estos pertenecen al elenco principal.

- La representación de los personajes homosexuales protagonistas: Nomi Marks y Lito Rodríguez

Se han considerado aquí las dos únicas representaciones no heterosexuales del elenco principal para establecer analogías y diferencias en sus figuraciones, ya que como hemos podido observar a través de los resultados, sus retratos en la ficción parecen no asemejarse.

Lito Rodríguez es representado como personaje gay de clase social alta derivada de su profesión de actor, sin embargo y al contrario que Nomi, no muestra su identidad sexual en el ámbito público, únicamente en el privado (ver tabla 5). La no aceptación de su sexualidad se contrapone a la aceptación propia, pero también al ámbito de aceptación de Nomi. Ambos cuentan con la misma edad en ficción, y pese a que la personaje lesbiana es de clase social media, ninguno de ellos se manifiesta con problemas ligados a la economía.

De hecho, esta última ha tenido la posibilidad de acceder a estudios superiores y de ahí se deriva su profesión de informática en la ficción.

La principal diferencia entre estos dos retratos reside en la sexualidad. Nomi acepta su orientación e identidad de género y estos se presentan como valor positivo, mientras que para Lito sí suponen un problema y se exponen como valor negativo.

Tabla 5: *Identidad sexual en personajes no heterosexuales*

<i>Personaje</i>	Ámbito	Aceptación	Consecuencias negativas
Nomi Marks	Privado y público	Autoconsciente	Si
Lito Rodríguez	Solo privado	No autoconsciente	Si
Amanita Caplan	Privado y público	Autoconsciente	Si
Hernando de la Fuente	Privado y público	Autoconsciente	Si

Fuente: elaboración propia

Las desemejanzas también las encontramos en lo que atañe a los aspectos familiares. El personaje homosexual masculino se representa con una vínculo positivo respecto a su eje familiar, mientras que el homosexual femenino se constituye asociado a una mala relación parental. Algo significativo en este aspecto es que, aunque ambos personajes no heterosexuales provienen de familias conservadoras, es Nomi en la que recaen las malas relaciones familiares. Lito, por el contrario, pese a mostrar una circunstancia favorable con su familia de índole tradicional, no acepta su sexualidad y se le presenta como un obstáculo en el ámbito público.

- Estatus socioeconómico y orientación sexual de los personajes protagonistas

El análisis muestra disonancias respecto al estatus económico en ciertos personajes de *Sense8*. Encontramos en Nomi Marks ciertos privilegios; es un sujeto de raza blanca, estadounidense que ha tenido acceso a formación. Proviene de una familia conservadora con la que tiene una vínculo negativo a causa de su orientación sexual e identidad de género, sin embargo, tiene una

ocupación laboral, pareja estable y puede manifestar con libertad su identidad sexual (ver tabla 5). Marks también se presenta en una relación de pareja estable con el personaje secundario de Amanita Caplan. Esta última también de clase media y en la que no se observan discordancias respecto a la identidad sexual. La puede manifestar en el ámbito público y privado, aceptando así su condición.

Lito Rodríguez, el otro personaje principal homosexual, abarca ventajas económicas similares a los de Nomi. En este caso, es un personaje latino del que no se derivaría ese privilegio étnico-racial con el que cuenta el sujeto homosexual femenino. No obstante, observamos que es una figura de clase social elevada que pese a no haber accedido a una formación superior, su profesión de actor le revierte un estatus positivo (ver tabla 5). En este caso, además de ocupación laboral, Lito cuenta también con buenas relaciones de parentesco aunque pertenece a un núcleo familiar conservador. Al contrario que Nomi, la identidad sexual de Lito únicamente se manifiesta en el ámbito privado, siendo el único personaje con esta desventaja. Sin embargo, en el apartado amoroso forma parte de las minorías con una pareja estable que goza de su misma posición social. Hernando, pareja de Lito, ha podido acceder a estudios superiores y también cuenta con una ocupación laboral. Además, en este caso él si acepta su identidad de género y no muestra problemas para manifestarla en ámbito privado o público.

Tabla 5: *Estatus personajes no heterosexuales*

<i>Personaje</i>	Clase social	Profesión	Estudios	Relación de pareja
Nomi Marks	Media	Informática	Superiores	Estable
Lito Rodríguez	Alta	Actor	Sin estudios	Estable
Amanita Caplan	Media	Educación	Medios	Estable
Hernando de la Fuente	Alta	Educación	Superiores	Estable

Fuente: elaboración propia

Las diferencias respecto a las cuatro representaciones anteriores las encontramos en aquellas heterosexuales y mayoritarias. Capheus Onyango, de

nacionalidad africana y clase social baja, se encuentra en una minoría respecto a los personajes principales mayoritariamente de clase media y alta.

Riley Blue se muestra como mujer joven y heterosexual que no presenta problemas en cuanto a identidad sexual, tanto por visibilidad como por aceptación. Las diferencias principales con aquellos personajes no heterosexuales, al igual que en el caso de Will Gorski, vienen dadas por su inestabilidad en el ámbito amoroso. Además, pese a que Will y Riley mantienen una relación sentimental en la trama, esta no es positiva por una drogodependencia con la que se vincula a Riley en el serial.

Will y Wolfgang podrían retratar al arquetipo heterosexual predominante en ficción, sin embargo, no cuentan con categorías favorecedoras en el total de su representación. Además, Wolfgang se muestra con problemas familiares, una profesión no regulada y tampoco ha tenido acceso a estudios. En este personaje observamos dos aspectos no presentes en ninguno de los sujetos, ni principales ni secundarios: una personalidad agresiva y una temática enmarcada en la violencia. En este caso, y al contrario que Will y Riley, Wolfgang no se representa unido a una pareja de ningún tipo.

Kala Dandekar y Sun Bak, mujeres jóvenes y heterosexuales, se retratan en la ficción con un tipo de familia conservadora. Familias con las que además tienen problemas, y esto resulta en la temática general de ambas. No obstante, en ellas también hallamos una posición social elevada y la posibilidad de haber cursado estudios superiores. Un resultado significativo es que Sun es el único personaje central que no está representado con una orientación sexual definida.

6) CONCLUSIONES

El examen de los personajes heterosexuales y no heterosexuales de *Sense8* ha hecho posible el establecimiento de analogías entre ambas representaciones, encontrándose así ciertas diferencias que emanan de las conductas sexuales y de género de los sujetos. Los resultados han permitido mostrar que existen ciertos privilegios en aquellos personajes no heterosexuales, sobre todo ligados a la economía. En estos retratos observamos que pese a representarse en gran parte en un espectro positivo, todos ellos cuentan con consecuencias negativas por motivos de identidad y aceptación sexual. En ningún caso aparecen personajes heterosexuales con esos problemas de aceptación.

Las ideas principales de las que partían nuestras hipótesis, aquellas en las que hablábamos de imágenes LGBTI alejadas de los idealismos propios de la pareja estable y romántica, no se cumplen en la ficción analizada. Los personajes homosexuales se retratan a través de vínculos estables, basados en la confianza y la fidelidad, ajustándose incluso a un tipo de relación discursivamente no subversiva propia de los parámetros de representación heterosexual tradicionales.

Se ha podido comprobar que el contexto político, social, cultural y económico de los personajes es lo que acaba por determinar también cómo enfrentan su representación sexual y de género. En cada uno de los retratos principales acaban convergiendo conflictos personales, que lejos de entorpecer la trama, ayudan a explicar la forma en la que piensan o actúan. Por lo tanto, no es en este campo en el que vemos marginaciones o diferencias por pertenecer al colectivo.

Los litigios ficcionales entorno a la comunidad LGBTI en *Sense8*, comprenden a los personajes no heterosexuales sin una marginalidad vinculada a su economía o posición social. Al contrario de lo que esperábamos encontrar al inicio de la investigación, la clase social pudiente la adquiere el grupo LGBTI, en contraposición a otros sujetos heterosexuales en los que subyacen conflictos dramático-sociales, culturales y económicos.

En cuanto a estereotipos negativos en personajes no heterosexuales, estos recaen en sus figuraciones pese a no hacerlo de la manera arquetípica en ficción. La posición económica favorable o un entorno comprensible y tolerante generan una visibilidad positiva, alejada de los esquemas tradicionales ligados al colectivo en la ficción seriada. Esto no implica que desaparezcan las simplificaciones negativas, pero no subyacen de manera transversal en su figuración. En consecuencia, la imagen LGBTI está sujeta a esquematizaciones ligadas al propio colectivo. La figura del homosexual conectada con una personalidad sensible o la dicotomía en cuanto a orientación sexual y esfera pública/privada, sí forman parte del entramado, y no lo hacen en aquellos sujetos heterosexuales.

Sí ratificamos la emergencia de un componente pedagógico en Nomi Marks, advirtiendo así una capacitación divulgativa o educacional en *Sense8*. La positivización extraída de su imagen deviene en tanto que figura reivindicativa LGBTI. El facto de normalización incorpora un sentido simbólico importante en el marco de las ficciones seriadas. Marks facilita la comprensión de la diversidad en el ámbito del género y la sexualidad, dando voz a la comunidad de lesbianas, gays, transgéneros, bisexuales e intersexuales. Se representa como miembro del colectivo, y pese a que esta no sea su temática principal en la trama, no infiere en que su discurso no frivolicé con la diversidad sexual. Las hermanas Wachowski convergen en el personaje los artificios propios de lo que consideraríamos un sujeto subversivo en las series de ficción. Evitan focalizar en ella estereotipos negativos o estigmas, pese a que su presencia se circunscribe como transversal en la trama, huyendo de aquellos esquemas propios de los seriales tradicionales. Alejándose de esos tópicos, el relato no oculta los prejuicios sociales en el imaginario social, dotando a un personaje protagónico, transexual, femenino y homosexual, de una nueva perspectiva normalizadora y que difiere de los argumentos paradigmáticos en ficción.

Las representaciones homosexuales secundarias, así como la homosexual masculina y protagonista, no cuentan con los rasgos diferenciales encontrados en la figura homosexual femenina y protagónica. *Sense8* plasma un retrato subversivo en la imagen del sujeto transexual en tanto que podría considerarse una de las identidades LGBTI infrarrepresentadas en la ficción. Sin embargo, el

resto de personajes homosexuales se retratan a través de los patrones tradicionales vigentes en los relatos audiovisuales y los géneros programáticos.

Es significativo destacar que el personaje transexual de *Sense8* está interpretado por la actriz Jamie Clayton, que al igual que las Hermanas Wachowski, se ha sometido a una reasignación de sexo. Esta premisa podría haber ejercido una preponderancia en la necesidad de representar y difundir ciertos patrones pedagógicos a la audiencia a través de un personaje transexual y homosexual. La elección de esos rasgos en Nomi permiten atribuirle a la ficción ese elemento de deconstrucción del imaginario colectivo que sí se confirma y que veníamos apuntando en las hipótesis.

La complejidad que se intuye en el personaje transgénero puede considerarse multifactorial, puesto que ha podido influir en su representación el hecho de que las hermanas Wachowski hayan reasignado su sexo. Esto implicaría una intencionalidad velada en el retrato, evitando la simplificación y humanizando la representación de la transexualidad. La finalidad divulgativa de esta figura muestra que la introducción de personajes diversificados es viable y no requiere de una imagen prefijada y arquetípica.

El heterosexismo predominante en el imaginario social se ve reflejado en el ámbito de las producciones de ficción, y nuestro estudio muestra que *Sense8* podría cabalgar a medio camino entre la excepción y las tendencias tradicionales. El producto de las hermanas Wachowski ha posibilitado la constatación de que en la actualidad existen seriales que apuestan por ciertas rupturas en los ejes mayoritariamente heterosexuales de los géneros programáticos.

Sin embargo, *Sense8* no logra un quiebre con la representación consuetudinaria en la totalidad de sus personajes no heterosexuales. Hemos podido observar variaciones no estereotípicas únicamente a través de una de las figuras homosexuales. En el que además se da visibilidad a la transexualidad ligada a una identidad de género posiblemente no presupuesta por el espectador. Por otra parte, es preciso matizar que los personajes heterosexuales siguen siendo mayoría, muy lejos de conciliar una equidad en la ficción analizada en nuestro estudio.

Los personajes del colectivo LGBTI en *Sense8* ofrecen al espectador la posibilidad de comprender la complejidad que conlleva para estas minorías enfrentarse a las barreras del género. Así, pese a que Lito oculta en el ámbito público cuál es su orientación sexual por las graves consecuencias que le acarrearía, Nomi, junto a Amanita, se enfrentan directamente contra aquellas barreras estructurales que interceden en sus libertades individuales. Las acciones subversivas de Nomi, por tanto, no son equiparables a las de Lito, pero muestran dos perspectivas marcadas también por el contexto de los personajes. De nuevo, estas diferencias entre los retratos parece confirmar la voluntad de establecer el retrato transexual protagonista como figura instructiva dentro de la ficción. No obstante, la no autoconsciencia en Lito permite no idealizar el escenario real en el que conviven los colectivos que pertenecen a grupos minoritarios.

El determinismo sociocultural de las figuras no heterosexuales protagónicas configura y afecta directamente en la forma en que expresan su identidad sexual y de género. El interés en este punto revierte directamente en las variables familiares de nuestro análisis. Nomi decide enfrentar en el ámbito público su lucha en tanto que se comprende como sujeto de relevancia en la lucha de las libertades LGBTI. La antítesis la encuentra en el seno familiar. Cuenta con unos referentes paternos altamente conservadores y con un estatus económico elevado, pero que tratan su reafirmación de sexo como una patología. Lito, que sí tiene una buena relación con sus ascendentes, decide no confrontar el ámbito público con su orientación sexual. Por lo tanto, acaba teniendo un mayor peso el determinismo social y cultural que el derivado del ámbito familiar en los aspectos en los que confluye la libertad sexual y de género.

Lo anterior podría converger en que la identidad sexual acaba por mostrarse vinculada al contexto social, cultural y económico de cada personaje. Su representatividad conecta necesariamente con ese aspecto y por lo tanto, parecen ser dos variables que deben estudiarse de forma interconectada. Así, queda implícito en el relato discursivo de los figuras no heterosexuales una denuncia al constructo social, político y económico vigente.

La ficción de las hermanas Wachowski puede indicar la existencia de un patrón de cambio en los seriales que representen al grupo LGBTI. Esto no es óbice para pensar que los personajes del colectivo han incrementado su protagonismo en los seriales, mucho menos que en todos los seriales exista la tendencia de alejarse de estereotipos negativos alrededor de grupos minoritarios.

El interés de *Sense8* subyace en la creación de un discurso mediático que, pese a que aparentemente parecía subvertir los patrones tradicionales en la ficción, acaba por seguir legitimando muchas de las construcciones propias del imaginario social entorno a la comunidad *queer*. Las representaciones no heterosexuales permanecen aún muy diluidas pese a que no se mantienen inmutables y encuentran sus rendijas en los relatos audiovisuales.

Nuestro estudio ha permitido observar el carácter minoritario de los personajes no heterosexuales, plantear algunas cuestiones sobre el modelo de representación LGBTI y exponer las posibilidades de implicar en la figuración de personajes minoritarios un mensaje divulgativo. Las reflexiones se sitúan ahora en el arraigo de esta tendencia y en la necesidad de implantar modelos menos homogéneos, que impliquen la difusión de experiencias minoritarias en el contexto social. Vistas estas cuestiones, cabría ver ahora el papel de las plataformas en *streaming* con contenido de producción propia en la complejidad de la apreciación anterior.

Se presupone como algo positivo el cambio en los ejes que persisten como rutinas de producción en el ámbito de la ficción actual. En este sentido, *Sense8* vertebra la imagen de la transexualidad en lo que se percibe como un discurso alejado de la tradicionalidad estereotípica de los relatos audiovisuales. El panorama actual aborda el conflicto entre si la presencia de personajes del colectivo es suficiente para beneficiar al mismo, o si debería existir una intencionalidad controvertida, que permitiría democratizar las representaciones de formas más contundentes, convirtiendo a las series de ficción en herramienta de transformación social ligada a colectivos minoritarios y al compromiso social.

7) REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguado Peláez, Delicia. Martínez García, Patricia (2016): *"White is the new black: Interweaving axes of discrimination in "Orange Is The New Black"*. En Index Comunicación, Nº 6, 2016. Páginas 215-236.

Alfeo Álvarez, Juan Carlos (2011). *"Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine"*. En Narrativas audiovisuales: los discursos. Icono14 editorial. Colección: Estudios de Narrativa.

Amigo, Bernardo. Bravo, M^a Cecilia. Sécaïl, Claire. Lefébure, Pierre. Borrell, Alexandre (2015): *"Televisión, diversidad y hegemonía cultural: un estudio comparado de los estereotipos étnicos dominantes en los sistemas televisivos de Chile y Francia"*. En Cuadernos, Nº 39. Diciembre 2016. ISSN 0719-367x

Bartley, Meredith (2016): *"Victory Stands on the Back of Sacrifice: The Bodies and Body Politics of Lesbian and Bisexual Women on TV"*. En Atrium, Writing Studies Progra. Universidad de Chicago, pp. 236-262.

Bermúdez de Castro, Juanjo (2017): *"Psycho Killers, Circus Freaks, Ordinary People: a brief history of the representation"*. Océanide, ISSN-e 1989-6328, Nº9, 2017.

Butler, Judith (2007): *"El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad"*. Barcelona: Paidós. 196 páginas

Carpenter, Christina (2017): *"The "T" in LGBT: "Orange Is the New Black" and transgender issues in corrections"*. Corrections Today. Mayo-Junio 2017, Vol. 79, pp. 52-56.

Chambers, Samuel. A (2009): *"The Queer Politics of Television"*. Editorial I.B. Tauris, 2009.

Clemente, Miguel. Santalla, Zuleyma (1990). *"El Documento Persuasivo: Análisis de Contenido y Publicidad"*. Bilbao: Deusto

Cuesta, Ubaldo. Menéndez, Tania. (2006): *"La percepción del personaje y su construcción psicológica"*. En F. García García (Ed.) Narrativa audiovisual. Madrid: Ediciones del Laberinto

De Garay Domínguez, Beatriz G (2011): *"Glee: el éxito de la diferencia"*. Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual, (1), 47-59.

Fedele, Maddalena. García Muñoz, Núria. (2011): *"El consumo adolescente de la ficción seriada"*. Vivat Academia, 111.

Fellner, Astrid (2017): *"Trans Television Culture. Queer Politics, Gender Fluidity, and Quality TV"*. Oceánide, nº9, 2017. ISSN 1989-6328.

Fernández Paradas, A. Rafael (2017): *"La representación de las identidades sexuales en la serie sense8 de los clichés socioculturales a la normalización sexual"*. En La desigualdad de género invisibilizada en la comunicación: (aportaciones al III Congreso Internacional de Comunicación y Género y al I Congreso Internacional de Micro machismo en la comunicación), pp. 6-9. Editorial Dykinson.

Franklin, Monique (2015): *"Queer Representation in Science Fiction Television"*. Flinders University, Australia.

Galán Fajardo, Elena (2006): *"Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva"*. ECO-PÓS, 2006, vol. 9, N.1, pp. 58-81.

Gañalons Pons, Pilar y Marx Ferree, Myra (2014): *"Practicing Intersectionality in Spain"*. En Quaderns de Psicologia, 2014, Vol. 16, No 1, 85-95.

García García, Francisco. Rajas, Mario (2011): *"Narrativas audiovisuales: los discursos"*. Icono14, colección Estudios de Narrativa. España.

García Manso, Almudena (2013): *"Series de ficción y homosexualidad en España: un intento por visibilizar la diversidad sexual"*. Revista Iberoamericana de Salud y Ciudadanía, Vol. II, No. 1, Enero-Junio, 2013. ISSN 2182-4185.

Gerbner, George. Gross, Larry. Morgan, Michael. Signorelli, Nancy. Shanahan, James. (2002): *"Growing up with Television: Cultivation Processes"*. In Bryant, & D. Zillmann. (Comps.). Media Effects. Advances in Theory and Research. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 43-68.

González Alafita, M^a Eugenia, Dávalos, Cristina y Gutiérrez, Marriell (2012): *“Modern Family y los mensajes culturales: percepciones de jóvenes receptores mexicanos de la serie televisiva estadounidense”*. Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. ISSN 1989-600X, N° 10, 2012, págs.. 517-530.

González Loranca, Paul Ivan y González Medina, Andrea (n.d.): *“¿Una Familia Moderna?: Análisis sociológico de las representaciones sociales de la familia homoparental en la serie “Modern Family”*.

Ibiti, Adriana (2015): *“La crítica queer en la representación mediática de la homosexualidad”*. En tránsito: voces, acciones y reacciones, junio 2015. pp. 61-79. CIDOB edicions.

J. Bond, Bradley (2014): *“Portrayals of Sex and Sexuality in Gay –and Lesbian-Oriented Media: A Quantitative Content Analysis”*. Sexuality & Culture (2015), publicado online el 18 de junio de 2014.

Krippendorff, Klaus (1997): *“Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica”*. Paidós Comunicación, Barcelona.

López Clavel, Pau (2015): *“Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana”*. Revista Asparkia, Investigación feminista. N° 26, pp. 137-153. 2015.

López Noguero, Fernando (2002): *“El análisis de contenido como método de investigación”*. Revista de Educación, 4 (2002): 167-179. Universidad de Huelva.

Mancina Chávez, Rosalba y Morejón Llamas, Noemí (2012): *“Presencia social de las mujeres en series de ficción y cine estadounidense: análisis de estereotipos, contextualización, diagnóstico y perspectiva.”* I Congreso Internacional de Comunicación y Género, 2012.

Martínez García, Patricia y Aguado-Peláez, Delicia (2017): *“La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de Orange is the New Black”*. En Investigaciones Feministas, 401-413. Ediciones Complutense. ISSN-e: 2171-6080.

Masanet Jordà, M^a José. Medina Bravo, Pilar. Ferrés i Prats, Joan (2012): *“Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de Los Protegidos y Física o Química”*. Revista Comunicación, N° 10, Vol.1, año 2012, pp. 1537-1548.

Menéndez Menéndez, M^a Isabel (2008): *“Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en la televisión”*. Palma: Universitat de les Illes Balears.

Peña Zarpa, José Alirio (2013): *“Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999)”*. En Razón y palabra, Arcoíris Cinematográfico: personajes, películas y directores. N° 85 Diciembre 2013 - marzo 2014.

Pérez Heredia, María (2016): *“Translating Gender Stereotypes: An Overview on Global Telefiction”*. En Otras Modernidades, 02/2016. Universidad de Milán.

Piñuel, Jose Luís. (2002): *“Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”*. Estudios de Sociolinguística, 3 (1), pp:1-42

Platero, Lucas (2015): *“¿Por qué nos gusta tanto la serie OITNB?”*. En Sexo, mujeres y series de TV. Madrid. Ed. Continta me tienes.

Real Zafra, Laura (2017): *“La representación de la homosexualidad en las series de televisión del nuevo milenio”*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.

Soto-Sanfiel, Maria Teresa, Palencia Villa, Rosa María e Ibiti, Adriana (2014): *“The Role of Sexual Orientation and Gender in the Appreciation of Lesbian Narratives”*, Inmedia [Online], 5, 2014. Online desde el 17 de octubre de 2014.

Soto-Sanfiel, Maria Teresa, Palencia Villa, Rosa María e Ibiti, Adriana (2014): *“Identification with lesbian characters: Reception processes of heterosexual and homosexual audiences from a mixed method approach”*. Revista Latina de Comunicación Social, N° 69, pp. 275-306.

Spade, Dean (2015): *“Una vida <<normal>>. La violencia administrativa, la política trans crítica y los límites del derecho”*. Edicions bellaterra, 2015.